



**You have downloaded a document from
RE-BUS
repository of the University of Silesia in Katowice**

Title: Ilustracje w książkach dziecięco-młodzieżowych w okresie PRL-u

Author: Sylwia Gajownik

Citation style: Gajownik Sylwia. (2014). Ilustracje w książkach dziecięco-młodzieżowych w okresie PRL-u. W: K. Heska-Kwaśniewicz, K. Tałuć (red.), "Literatura dla dzieci młodzieży. T. 4" (S. 313-331). Katowice : Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego



Uznanie autorstwa - Użycie niekomercyjne - Bez utworów zależnych Polska - Licencja ta zezwala na rozpowszechnianie, przedstawianie i wykonywanie utworu jedynie w celach niekomercyjnych oraz pod warunkiem zachowania go w oryginalnej postaci (nie tworzenia utworów zależnych).



UNIwersytet ŚLĄSKI
W KATOWICACH



Biblioteka
Uniwersytetu Śląskiego



Ministerstwo Nauki
i Szkolnictwa Wyższego

Ilustracje w książkach dziecięco-młodzieżowych w okresie PRL-u

SYLWIA GAJOWNIK

Ilustracje w książkach stanowią element sztuki użytkowej¹, gdyż ich celem jest ukazanie w sposób estetyczny i artystyczny podejścia grafika do tekstu, jako nośnika myśli ludzkiej. Z obrazów zdobiących książki badacze przedmiotu odczytują informacje na temat stylu i funkcji ilustracji, dominujących prądów, odwołań do kultury narodowej oraz ogólnowsiatowej. W latach 1950—1980 rozwinęła się Polska Szkoła Ilustracji, której twórcy skupieni byli wokół Wydziału Grafiki Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie. Jiwone Lee, charakteryzując jej działalność, zauważyła, że

Wraz z rozwojem ruchu wydawniczego ilustrowanie książek dziecięcych zaczęło też stanowić dla artystów ważne źródło dochodu. Pracownicy akademickie ściśle współpracowały z wydawnictwami książek dziecięcych; profesorowie akademii obejmowali stanowiska redaktorów czołowych domów wydawniczych tego czasu: Naszej Księgarni, Czytelnika oraz Ruchu, a redaktorzy wydawnictw regularnie odwiedzali wystawy prac młodych studentów w celu pozyskania prac nowych utalentowanych twórców².

Znaczenie ilustracji w książkach adresowanych do młodego czytelnika dostrzegł w tym czasie psycholog Stefan Szuman, który w pracy zatytułowanej *Ilustracja w książkach dla dzieci i młodzieży*, wydanej w 1951 roku, wyróżnił i scharakteryzował style przedstawień plastycznych zdobiących publikacje przeznaczone dla najmłodszych: groteskowy, bajkowy, realistyczny oraz socrealistyczny (nie uznajemy go jednak za osobny styl ilustrowania, lecz za ukłon wobec ówczesnej władzy politycznej).

¹ A. Spudowska: *Książki z obrazkami dla dzieci w Polsce w XIX wieku*. „Wychowanie w Przedszkolu” 1981, nr 4, s. 224.

² J. Lee: *Polska szkoła ilustracji 40 lat później*. W: *Polish illustrator for children 1990—2002 = Polscy ilustratorzy dla dzieci 1990—2002*. Warszawa 2003, s. [142].

Rozważania Stefana Szumana stały się przyczynkiem do badań Ireny Słońskiej, która w latach 1964 i 1976, opierając się na studiach m.in. J. Subes'a, Pavla Machotki, Jeana Piageta, Jana Schwarza, J.E. Mendelhall, Wiliama Sterna przeprowadziła polską wersję tych badań na grupie warszawskich dzieci w wieku od trzeciego do czternastego roku życia³. W drugiej edycji badań, podczas obserwacji i wywiadów, zebrala około trzech tysięcy wypowiedzi na temat odbioru ilustracji przez dzieci. Słowska analizowała różnice indywidualne w percepcji ilustracji oraz spostrzeganiu i procesach intelektualnych zachodzących w trakcie oglądania obrazków w książce. Oceniała smak estetyczny dzieci, wpływ ich przeżyć i emocji na ocenę ilustracji, a także, jak warunek realizmu determinuje wybór ulubionych obrazów.

Liczne zagadnienia, którym przyglądała się badaczka, pozwoliły stworzyć kryteria dobrej ilustracji w książkach dla dziecięcego odbiorcy. Według niej, czynniki, które wpływają na recepcję dzieł plastycznych to: temat, wartości uczuciowe, kolor oraz „wyraźność” obrazu⁴. Graficzne przedstawienie tekstu pomaga małemu czytelnikowi opanować naukę czytania⁵ oraz uwrażliwia go na barwę, kształt, harmonię, rytm. Ilustracja wizualizuje tekst oraz wspiera proces poznawczy dziecka; pobudza je do kreowania fantastycznej rzeczywistości, pomaga wyrazić emocje wywołane lekturą oraz zachęca do tworzenia rysunków inspirowanych przeczytanym tekstem. Rozwija dziecięcą wyobraźnię, poczucie estetyki i piękna oraz uwrażliwia na sztukę⁶.

Zadziwia fakt, że pomimo trudnej sytuacji politycznej, braku papieru oraz niskiej jakości sprzętu poligraficznego, udało się polskim grafikom stworzyć podwaliny Polskiej Szkoły Ilustracji, z której doświadczenia czerpią natchnienie również współcześni artyści. O tym, jak trudno było realizować ambitne projekty graficzne wspominała Olga Siemaszko: „to, co otrzymuje do ręki czytelnik, jest często spotwarzeniem całego wysiłku plastyka, który kilkakrotnie przemalowuje rysunek, aby uzyskać najlepszy efekt”⁷. Zdzisław Witwicki w rozmowie z Katarzyną Kotowską również przytaczał niedogodności, z jakimi borykał się plastyk w PRL-u: „Prace tyle traciły ze swojej wartości przez fatalną jakość papieru, farb, maszyn drukarskich, że często spotykał mnie zawód [...]”⁸. Zbigniew Rychlicki

³ W pracy opisane są badania z roku 1976, które stanowią uzupełnienie i zaktualizowanie badań wcześniejszych.

⁴ I. Słowska: *Psychologiczne problemy ilustracji dla dzieci*. Warszawa 1977, s. 165—166.

⁵ K. Iwanicka: *Książka i ilustracja*. W: *Almanach Zur Polnischen Kinderkultur = Almanach Polskiej Kultury Dziecięcej*. Hamburg 1996, s. 204.

⁶ B. Mazepa-Domagała: *O ilustracji w książce literackiej dla dzieci*. W: *Literatura dla dzieci i młodzieży (po roku 1980)*. Red. K. Heská-Kwaśniewicz. Katowice 2008, s. 332—333.

⁷ O. Siemaszko: *W kolorowym świecie książek*. „Przegląd Księgarski i Wydawniczy” 1985, nr 9, s. 8.

⁸ K. Kotowska: *Kałuża to świat do góry nogami*. „Guliwer” 2001, nr 4, s. 30.

wielokrotnie podkreślał, że braki w dostawie papieru oraz niewystarczająco wyposażone drukarnie nie były w stanie sprostać wymogom ilustracji książkowych⁹.

Grona artystów plastyków nie ominęły też wytyczne wystosowane wobec twórców kultury przez Polską Partię Robotniczą. Grafikom narzucono realizm rozumiany jako „zwrot do rzeczywistości obiektywnej, do przedmiotów i człowieka, a zarazem do form o tyle prostych, żeby były zrozumiałe dla przeciętnych ludzi”¹⁰. Na temat roli artysty w krzewieniu idei socrealistycznych debatowano m.in. podczas I Ogólnopolskiego Zjazdu w Sprawie Literatury dla Dzieci i Młodzieży, który odbył się w dniach 1—4 czerwca 1947 roku. Mimo wymagań stawianych literaturze dziecięco-młodzieżowej, artyści wykonujący ilustracje „prawomyślne”, dzięki swemu kunsztowi potrafili przeciwstawić się tym wytycznym. Przykładem takiego działania jest szata graficzna *Ogniwa* Janiny Broniewskiej opracowana przez Jana Marcina Szancera. Plastyk, by zatrzeć socjalistyczny wydźwięk rycin, mundurki pionierów z wyróżniającymi się związanymi na szyi czerwonymi chustami namalował przy zastosowaniu neutralnych barw, a traktor, element charakterystyczny dla obrazów ukazujących peerelowską wieś, przedstawił w dalszej perspektywie, gdyż na plan pierwszy wysunął zaorane pole¹¹.

Wpływ partii na sposób ilustrowania książek dziecięco-młodzieżowych osłabł po „odwilży” roku 1953. Pozostał jednak mecenat państwowy, dzięki czemu paradoksalnie stworzono przyjazne warunki do swobody twórczej artystów. W tym okresie dużą wagę przywiązywano bowiem do „produkcji książki” oraz upowszechniania jej jak największej liczbie czytelników, co w konsekwencji wpłynęło na gwałtowny rozwój sztuki ilustratorskiej. Józef Wilkoń w wywiadzie udzielonym Elżbiecie Mamos, dziennikarce „Twojej Muzy”, z rozrzewnieniem wspominał okres PRL-u i zadania, jakie stawiali sobie ówcześni ilustratorzy:

Malarstwo studiowali Antoni Boratyński, Stasys, Murawscy i ja. [...] Coś z tego wyniknęło, gdyż ilustracja polska wyróżniała się w tym czasie na świecie malarskością, lekkością i swobodą techniczną. Można mówić o hegemonii środków malarskich nad środkami graficznymi, a nawet o pewnym przegięciu. Kieruję ten zarzut również pod swoim adresem. Wykraczałem poza zadanie, wykorzystując płaszczyznę, miejsce w książce. Jako malarz wprowadzałem do niej jak gdyby obrazy. Oczywiście starałem się to kontrolować. Zrobiłem wiele książek, w których ilustracja przeplatała się z tekstem i płynęła po książce lekko, na białym tle, jak to robił Szancer i inni, którzy tworzyli zrzęby sztuki ilustracji. Jednak u mnie i moich kolegów właśnie to

⁹ Z. Rychlicki: *O niektórych problemach polskiej ilustracji dla dzieci i młodzieży*. W: *Sztuka i dziecko. Materiały I Biennale Sztuki dla Dziecka*. Poznań 1974, s. 122—123.

¹⁰ J. Bogucki: *Sztuka Polski Ludowej*. Warszawa 1983, s. 51.

¹¹ J. Broniewska: *Ogniwo*. Warszawa 1952. Więcej na temat *Ogniwa* można przeczytać w artykule Marty Nadolnej. Zob. Eadem: *Co zrobić z „Ogniem” Janiny Broniewskiej? Smutne pamiątki po socu w literaturze dla młodego odbiorcy*. W: *Kłopotliwe pamiątki. Trud dziecięctwa*. Red. Z. Budrewicz, M. Sienko. Kraków 2012, s. 201—207.

dążenie do tworzenia obrazów w dużym stopniu wzbogacało ilustracje. Można nam było zarzucić, że ilustracja istnieje trochę sama dla siebie, dominuje nad tekstem, jest obrazem, a nie graficznym komentarzem książki. Ale artyści radzili sobie z tymi problemami. Niektórzy okazali się również dobrymi typografami¹².

W tej samej rozmowie dodał: „Myśmy mieli szczęście, gdyż mogliśmy się zrealizować”¹³.

Anita Wincencjusz-Patyna w książce zatytułowanej *Stacja Ilustracja. Polska ilustracja książkowa 1950—1980. Artystyczne kreacje i realizacje* wyróżniła następujące cechy Polskiej Szkoły Ilustracji: różnorodność stosowanych technik i „wielokierunkowość ich poszukiwań artystycznych”, indywidualność projektów, malarstwo, barwność, liczne odniesienia do kultury ludowej, wyzyskiwanie w ilustracji metafory i symbolu oraz rysunek „o żywej kresce”¹⁴.

Ignacy Witz, charakteryzując styl ilustratorski artystów współpracujących z Naszą Księgarnią, konkludował:

Artyści pracujący w tej dziedzinie skrupulatnie unikają wszystkiego, co tracić może tandetą, cukierkowatością, a także łzawym i tanim sentymentalizmem. Nie pragną oni także beznamietnie przedstawiać czy kopiować świata, ukazując jego kształty tylko poprzez bardziej lub mniej udany opis. Głównym ich celem zdaje się być artystyczne przetworzenie rzeczywistości, przetworzenie zresztą dokonywane w duchu współczesnej epoki, czerpiące swe soki również z teoretycznych i praktycznych problemów nowoczesnego malarstwa i grafiki¹⁵.

Jerzy Srokowski zwracał uwagę na dekoracyjność polskiej ilustracji¹⁶, a Zbigniew Rychlicki na jej poetyckość, malarstwo i barwność. Zauważał też w niej inspirację kulturą ludową oraz wykorzystanie elementów groteski i absurdu¹⁷.

W tym czasie artystom udało się wypracować nowe techniki artystycznego wyrazu, gdyż tworząc na zamówienie redakcji całostronicowe ilustracje do książek, wykonywali rysunek nie tylko ołówkiem (Janusz Stanny), lecz także

¹² Tam, gdzie w grę wchodzi prawdziwy talent, artysta jest zdany na siebie, jak malarz kreujący nowe kierunki. Z Józefem Wilkoniem, ilustratorem książek, malarzem, grafikiem, rzeźbiarzem rozmawia Elżbieta Mamos. Dokument elektroniczny dostępny w Internecie: <http://www.twojamazu.pl/index.php?w=6&id=436&g=2#> [data dostępu: 10.11.2012].

¹³ Ibidem.

¹⁴ A. W i n c e n c j u s z - P a t y n a: *Stacja Ilustracja. Polska ilustracja książkowa 1950—1980. Artystyczne kreacje i realizacje*. Wrocław 2008, s. 466—470.

¹⁵ *Grafika w książkach Naszej Księgarni*. Autor tekstów I. W i t z, obwoluta i oprac. graf. Z. R y c h l i c k i. Warszawa 1964, s. VII.

¹⁶ S. K. S t o p c z y k: *Komentarz do plastyki Jerzego Srokowskiego*. „Projekt” 1963, nr 3, s. 35.

¹⁷ *Kolorowy świat. Ilustracje w książkach „Naszej Księgarni”. 1921—1971*. Koncepcja i oprac. Z. R y c h l i c k i. Warszawa 1972, s. [6].

gwaszem i tuszem (Zbigniew Rychlicki), akwarelami (Józef Wilkoń), farbami olejnymi (Olga Siemaszko). Chętnie eksperymentowali też z techniką kolażu, wykorzystując w rycinie elementy gazet, pocztówek, zdjęć (Bohdan Butenko) lub łącząc w jednym obrazie kilka technik, np. malowane ilustracje łączono z tkaniną (Adam Kilian).

Do najwybitniejszych plastyków współtworzących Polską Szkołę Ilustracji należeli m.in.: Antoni Boratyński, Bohdan Butenko, Elżbieta Gaudasińska, Janusz Grabiański, Adam Kilian, Zbigniew Rychlicki, Olga Siemaszko, Jerzy Srokowski, Janusz Stanny, Jan Marcin Szancer, Józef Wilkoń. Nie da się jednak „przypisać” jednej techniki czy stylu ilustracji konkretnym grafikom, gdyż ich prace były różnorodne i w dużej mierze zależne od struktury tekstu. Z tej przyczyny zdecydowano się scharakteryzować wybranych twórców, by pokazać ich indywidualny styl tworzenia realizacji plastycznych, wpisujący się w fenomen Polskiej Szkoły Ilustracji.

Najstarszym przedstawicielem Polskiej Szkoły Ilustracji był Jan Marcin Szancer, który malarstwa uczył się od Teodora Axentowicza, Władysława Jarockiego, Józefa Mechofera i Ignacego Pieńkowskiego, a później sam był nauczycielem m.in. Bohdana Butenki, Ewy Salomon, Janusza Stannego. Znakiem rozpoznawczym jego ilustracji były wydłużone sylwetki postaci, wielowątkowa kompozycja obrazu, delikatnie zaznaczony kontur oraz niezwykła barwność podkreślająca poetyckość i nastrojowość tekstu. Szancer tworzył ilustracje o dużych walorach poznawczych, estetycznych, artystycznych i edukacyjnych, które jednocześnie bawiły i wzruszały małego czytelnika.

Alina Spudowska w artykule zatytułowanym *Rozwój ilustracji współczesnej*, analizując styl Jana Marcina Szancera, zwróciła uwagę na fakt, że stworzył on „swoisty sposób obrazowania literatury”. Jak podaje: „Artysta każdą książkę traktował jako odrębne zadanie, wymagającego świadomego doboru i organizacji środków artystycznych. Ryciny dostosowywał zawsze do treści i nastroju utworu literackiego, osiągając zwięzły i sugestywny wyraz wyjaśnianych zjawisk i pojęć wynikających z fabuły”¹⁸. Talentem zabłysnął, tworząc ilustracje do baśni i powieści fantastycznych, by wspomnieć o: *Baśniach z tysiąca i jednej nocy* (1951), *Baśniach* (1954) Hansa Christiana Andersena, *Akademii Pana Kleksa* (1958), *Od baśni do baśni* (1969) Jana Brzechwy, *Bajkach Babci Gąski* (1961) Charlesa Perraulta.

Do starszyny Polskiej Szkoły Ilustracji należał również Jerzy Srokowski, artysta uznawany za najwybitniejszego ilustratora dylogii Janusza Korczaka, poświęconej losom Króla Maciusia Pierwszego. Znakiem wyróżniającym jego ryciny stały się charakterystyczne twarze ilustrowanych postaci, w których uwagę przykuwały ogromne, smutne oczy. Plastyk pozostał wierny ilustracji realistycznej (uproszczonej), w której pojawiały się też elementy baśniowe. Zdarzały mu się

¹⁸ A. Spudowska: *Rozwój ilustracji współczesnej*. „Wychowanie w Przedszkoli” 1981, nr 11, s. 620.

jednak grafiki stylizowane na dziecięcy rysunek, np. do książki Jana Brzechwy pt. *Baśń o korsarzu Palemonie* (1960). Eksperymentował również z kolażem, a na potrzeby książek dla dorosłych parał się karykaturą i rysunkiem satyrycznym. Artysta używał wielu technik: ilustracje do zbioru *Wesołe historie* (1955) Ewy Szelburg-Zarembiny „wydrapał” w temperze, dzięki czemu wyglądały jak wyrte w drewnie. Obrazki do *Baśni* (1962) Hansa Christiana Andersena namalował piórkiem (na zielonym tle), podkreślając tym ich nastrojowość i nostalgię. Wspólnie ilustrował zwierzęta, które przeważnie ukazywał w ruchu, podkreślając ich przyjazne usposobienie uśmiechniętymi pyszczkami, np. *Z przygód krasnala Hałabały* (1954) Lucyny Krzemienieckiej, *O lisie kosmonaucie* (1970) Włodzimierza Ścisłowskiego. W historii polskiej ilustracji zapisał się jednak jako artysta ukazujący wizerunki „smutnych” dzieci, co jest krzywdzącym uproszczeniem jego różnorodnego stylu.

Wśród najstarszych przedstawicieli Polskiej Szkoły Ilustracji była też Olga Siemaszko, która ukończyła studia jeszcze przed wybuchem II wojny światowej, a w 1949 roku objęła stanowisko kierownika artystycznego Wydawnictwa Czytelnik. Najchętniej ilustrowała świat baśni, gdyż jego fantastyczność i umowność pozwalały wykorzystać w obrazie ciepłe, pogodne, pastelowe barwy, podkreślające jego cudowność i wyjątkowość. Wizje artystyczne Siemaszko były niezwykle drobniagowe, a poszczególne elementy ilustracji oddzielał delikatnie zaznaczony kontur. Inspiracji szukała w kulturze ludowej, co widać w ilustracjach do zbioru baśni Hanny Januszewskiej pt. *Baśnie Polskie* (1952), czy w książce Janiny Porazińskiej pt. *W Wojtusiowej izbie* (1978). Tego typu ryciny pełniły nie tylko funkcję estetyczną, lecz także edukacyjną, gdyż szczegółowo odwzorowywała w nich elementy wystroju chat wiejskich, wzory ludowych zdobień i haftów. W swoich pracach Siemaszko zawierała też elementy humorystyczne, co widać np. w ilustracjach do zbioru Jerzego Ficowskiego pt. *Gałązka z drzewa Słońca* (1969), wykonanych gwaszem i ołówkiem. Potrafiła również umiejętnie wyzyskiwać wieloznaczność i symboliczność tekstu, co można było zauważyć m.in. w obrazach wykonanych temperą do książki zatytułowanej *Uczeń czarnoksiężnika* (1953) Johanna Wolfganga Goethe. Alina Spudowska uważała, że „Olga Siemaszko jest artystką wrażliwą, mającą emocjonalny stosunek do tekstu o zabarwieniu zarówno humorystycznym, jak i lirycznym”¹⁹. Anita Wincencjusz-Patyna natomiast spostrzegła, że jej rysunki są czytelne, ponieważ mają „klarowną formę”. Ponadto: „Charakteryzuje je wielka dbałość o szczegół i precyzja komponowania, sprawiają wrażenie bardzo uładzonych, często zamknięte w wyraźnych, mocnych graficznych ramkach”²⁰.

Jak już wcześniej wspomniano, malarskość to jedna z cech Polskiej Szkoły Ilustracji. Malarskimi można nazwać prace Antoniego Boratyńskiego, autora szaty

¹⁹ A. Spudowska: *Rozwój ilustracji współczesnej cz. II*. „Wychowanie w Przedszkolu” 1982, nr 4/5, s. 417.

²⁰ A. Wincencjusz-Patyna: *Stacja Ilustracja...*, s. 330.

graficznej wielu polskich baśni i legend. Fantastyczność fabuły pozwalała wyzyskać w ilustracjach symbol, metaforę czy skrót. Oniryczność i baśniowość tekstu artysta uzyskiwał przez malarskie, przenikające się barwami wizje z pogranicza jawy i snu. Najchętniej malował temperami, a jego obrazy trudne w odbiorze dla dziecka, przyciągały uwagę, niepokoiły, ale i fascynowały. Grafik lubił wyraziste barwy, które harmonijnie komponował, dzięki czemu uzyskiwał efekt przenikania się kolorów. Nie bał się jednak używać jaskrawych barw podkreślających dynamikę ilustracji. Jego obrazy rozwijały w małym czytelniku fantazję, gdyż „rozmyte” kontury postaci i przedmiotów pozwalały na „puszczanie wodzy fantazji”, na interpretowanie oglądanych wizji wedle swoich artystycznych i estetycznych upodobań.

Trzeba jednak zaznaczyć, że plastyk niezwykle poważnie traktował dziecko — adresata ilustrowanych tomów. Zdaniem Boratyńskiego, rolą ilustratora było współtworzenie z autorem tekstu spójnej i harmonijnej wizji książki: „Według mnie grafik nie powinien tylko wspierać pisarza, powinien dotrzymać mu kroku, tylko na nieco innej płaszczyźnie: wzbogaca tekst literacki o inne wartości, ale zgodne i współgrające z myślami pisarza”²¹. Do najpiękniejszych prac zalicza się ilustracje stworzone do zbioru baśni Gustawa Morcinka *Prawdziwe śląskie powiarki* (1967), baśni literackiej Zofii Kossak zatytułowanej *Kłopoty Kacperka Góreckiego Skrzata* (1968) czy tomu *Bajek Hanny Januszewskiej* (1976).

W podobny sposób metaforę, skrót, symbolikę tekstu wykorzystywała w ilustracji Elżbieta Gaudasińska, która w 1968 roku związała się zawodowo z Naszą Księgarnią. Jej styl również był bardzo malarski (malowała akwarelami), lecz w projektach stosowała barwy ziemi, spod których przebijała faktura papieru lub tkaniny. Możemy to zobaczyć m.in. w ilustracjach do książki *Znowu pani Flakoni* (1979) Alfa Proysena czy w tomie *Przysłowie prawdę powie, od żartów do prawdy* (1983) w wyborze plastyczki. Artystka stworzyła niezwykle ilustracje do klasycznych baśni Hansa Christiana Andersena i Charlesa Perraulta, zamieszczonych w serii „Baśnie Świata”, opublikowanej nakładem Czytelnika. Tworząc obrazy do tych publikacji, wykorzystwała lekko geometryzujące, faliste formy oddzielone od siebie delikatnymi konturami. Znakiem rozpoznawczym Gaudasińskiej było także umieszczanie ilustracji w ramce oraz wykorzystywanie motywu przewodniego tekstu w kilku ilustracjach.

Niezwykła malarskość oraz eksperyment twórczy (w technice, formie i koncepcji ilustracji) były (i nadal są) znakiem rozpoznawczym stylu Józefa Wilkonია. Plastyk sam podzielił swoją drogę zawodową na trzy etapy: lata 1953—1963 to okres „eksperymentów z ciecżą”, do roku 1970 trwał etap „eksperymentu z fakturą”, po którym rozpoczął się czas wykorzystania pasteli (do 1994 roku)²². Styl Wilkonია, choć różnorodny, był bardzo charakterystyczny i rozpoznawalny, gdyż

²¹ A. B o r a t y ń s k i: *Wędrując po krainie Fantazjany*. „Sztuka dla Dziecka” 1988, nr 3, s. 11.

²² *Artyści dzieciom*. Red. M. Jackiewicz - Garniec. Oprac. graf. T. Burniewicz. Olsztyn 2002, s. 28.

artysta w interesujący sposób przetwarzał — na potrzeby ilustracji — motywy, wątki i symbole zawarte w tekście. Ilustracje, które tworzył były trudne w odbiorze ze względu na swoją niejednoznaczność. Wymagały od czytelnika intelektualnego wysiłku, ponieważ z treścią książki korespondowały w sposób marginalny. Nie odtwarzał on bowiem w ilustracji pejzażu czy wyglądu bohatera literackiego, ale jego nastrój i klimat opowieści. Wizje artystyczne Józefa Wilkonia wprowadzały dziecko w świat sztuki wysokiej, rozwijały jego kreatywność i wyobraźnię oraz otwierały je na piękno przyrody. Tak jest w przypadku szaty graficznej do powieści fantastycznej Anny Kamińskiej *W Nieparyżu i gdzie indziej* (1967), ilustracji do książki *Maciupinka* Jerzego Ficowskiego (1968) i *Krainy sto piątej tajemnicy* Zbigniewa Żakiewicza (1972), a także zbioru wierszy Tadeusza Kubiaka zatytułowanego *List do Warszawy* (1973). Alina Spudowska, charakteryzując styl Józefa Wilkonia, zauważyła, że „Artysta ten jest wyjątkowo wrażliwy na uroki przyrody i stale na nowo odkrywa źródła naturalnych radości: kolor, wodę, ciepło, światło”²³.

Realizm, baśniowość i malarskość to główne kryteria charakteryzujące styl Janusza Grabiańskiego, który za ilustracje do baśni Marii Konopnickiej *O krasnoludkach i o sierotce Marysi* został wpisany w 1976 roku na Listę Honorową im. Hansa Christiana Andersena. Jego projekty artystyczne tworzone akwarelą pokazywały małemu czytelnikowi piękny, baśniowy świat, w którym nastrojowość podkreślana była pastelowymi, ciepłymi barwami.

Motywow przewodnim ilustracji Grabiańskiego były zwierzęta ukazane w ruchu, z charakterystyczną wesołą miną. Tak pokazany świat zwierząt uczył dzieci miłości do braci mniejszych, a obecnie wypisuje się w modną filozofię ekologiczną. Anita Wincencjusz-Patyna, analizując styl artysty dostrzegła w nim „azjatycki rodowód”, gdyż „intuicyjnie w wielu swych pracach podąża tropem Sesshū — mistrza *haboku*, stosując używany przezeń styl chłapiącego tuszu, a portretując zwierzęta, osiąga efekty plastyczne zbliżone do tych, które był udziałem malarza chińskiego Mori Sosena”²⁴. Ilustracje Janusza Grabiańskiego możemy zobaczyć m.in. w książce *Przyjaciele Konstantego* (1973) Adama Augustyna, w baśni Selmy Lagerlöf *Cudowna podróż* (1977) czy w *Kocie w butach* (1977) Hanny Januszewskiej.

Polską Szkołę Ilustracji tworzyli też dwaj „architekci książki”²⁵, którzy odpowiedzialni byli za wszystkie etapy związane z przygotowaniem publikacji, dzięki czemu udało im się uniknąć rozczarowań, jakich doświadczali ich koledzy po fachu, gdy oglądali w gotowej książce swoje projekty. Bohdan Butenko i Janusz Stanny swoim stylem ilustrowania niejako wyprzedzali epokę, gdyż w kompono-

²³ A. Spudowska: *Rozwój ilustracji współczesnej cz. II...*, s. 422.

²⁴ A. Wincencjusz-Patyna: *Stacja Ilustracja...*, s. 205.

²⁵ Określenie zaczerpnięte z tytułu artykułu Bożeny Wyrzykowskiej. Zob. Eadem: *Architekt książki*. „Nowe Książki” 2000, nr 2, s. 76.

waniu ilustracji do książek korzystali z technik i rozwiązań graficznych bardzo nowoczesnych. Nie obcy był im też eksperyment twórczy i wyzyskiwanie możliwości kolażu, dzięki czemu udało im się wypracować bardzo charakterystyczny, ponadczasowy styl ilustrowania.

Janusz Stanny bardzo chętnie tworzył czarno-białe ryciny, w których można było zauważyć cechy dobrego rysownika. Często w jego projektach graficznych tekst „przenikał” do ilustracji, co sprawiało wrażenie „nierozzerwalności” słowa i obrazu. Danuta Wróblewska, charakteryzując styl Stannego, zauważyła, że „Swoboda manewru graficznego nie ma u niego cech żywiołu, ani nie zwalnia z mądrej zasady kompromisu pomiędzy słowem a obrazem. Stanny rozumie, że fala plastyki zalewającej tzw. układy otwarte, swobodne, może rozmyć stały ład tekstu literackiego”²⁶. Przykładem takiego projektu książki jest *Baśń o Królu Dardanelu*, o której Joanna Olech napisała:

Oto reprint książki niezwyklej — po 34 latach przywrócono czytelnikom kultową książkę mojej generacji. Macie Państwo w ręku arcydzieło profesora Janusza Stannego — zarówno wierszowana opowieść o Dardanelu, jak i ilustracje i wspianą projekt graficzny — są jego solowym utworem. Niech was nie zmyli prostota kreski i bezpretensjonalny język baśni — ta książka to fajerwerk, to mistrzowski popis jednego z wirtuozów Polskiej Szkoły Grafiki [...]. *Dardanel* nie jest przebojem jednego sezonu, jest edytorskim evergreenem. Nie do wiary, że te na wskroś nowoczesne ilustracje osiągnęły już wiek średni!²⁷.

Janusz Stanny stworzył również zachwycające ilustracje do wyboru bajek Ignacego Krasickiego, Iwana Kryłowa i Jeana de La Fontaine zebranych w tomie *Z bajki prawda się odkryła* (1987), gdzie ukazał niezwykle drobiazgowy świat baśni, świadcząc o swoim wybitnym talencie. Uwagę zwracają: cieniowanie, doskonałe wykorzystanie światłocienia i kreski. Malarskość, umiejętne operowanie skrótem i metaforą można dostrzec w szacie graficznej stworzonej do *Baśni* (1985) Hansa Christiana Andersena, których znakiem rozpoznawczym było „wpisanie” w pejzaż sylwetek postaci, dzięki czemu wizje artystyczne Stannego stały się tajemnicze, nastrojowe i refleksyjne. Dobór zastosowanych barw — szarości, zieleń, błękit, potęgowały nastrój tekstu literackiego oraz pokazywały czytelnikom zupełnie inny typ ilustracji baśniowej. Świat realistyczny, choć uproszczony, Stanny tworzył na potrzeby książek przeznaczonych dla dziecięcego czytelnika, w których umiejętnie łączył funkcje poznawcze, edukacyjne i terapeutyczne ilustracji. Tak było w przypadku jego autorskiej książki pt. *Koń i kot* (1960), gdzie w żartobliwy i twórczy sposób zobrazował temperament tytułowych zwierząt.

²⁶ D. Wróblewska: *Ilustrował Janusz Stanny*. „Projekt” 1968, nr 8, s. 14.

²⁷ Notka została zamieszczona na ostatniej stronie okładki *Baśni o Dardanelu*, wydanej w 2005 roku przez Wydawnictwo jako reprint.

Swoj rozpoznawalny styl Bohdan Butenko „szlifował” w Państwowej Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych, a następnie w Akademii Sztuk Plastycznych, gdzie w pracowni Jana Marcina Szancera uzyskał dyplom, wykonując ilustrację do książki Mikołaja Leskova *Opowieść o tulskim mańkucie i stalowej pchle*²⁸. Jego karykaturalne, skrzące się humorem obrazy stylizowane były na dziecięcy rysunek. W interesujący sposób łączył ze sobą dwa elementy książki: tekst i ilustracje, które w jego przedstawieniach graficznych „nachodziły” na siebie, stając się jednością. Cechą charakterystyczną jego twórczości było wykorzystanie w ilustracji książkowej elementów sztuki plakatowej i komiksu, a to wymagało od niego potraktowania tekstu w sposób dopowiadający, niejako puentujący. Do najbardziej znanych prac Butenki należą ilustracje do książek Ericha Kästnera *Emil i detektyw* (1957) oraz *35 maja* (1957), Edwarda Leara *Dong co ma świecący nos* (1961), Wiktora Woroszylskiego *Cyryl, gdzie jesteś?* (1962) oraz *I ty zostaniesz Indianinem* (1967), Joanny Kulmowej *Stacja Nigdy w Życiu* (1967).

W wywiadzie do portalu Qlturka artysta tak opisał swój styl ilustrowania:

Kiedy zacząłem robić pierwsze ilustracje do książek, były obawy, czy to nie za daleko posunięta fantazja, czy będą zrozumiałe dla dzieci. Zrobiono eksperyment — pani redaktor wzięła tekst, rysunki i pojechała do szkoły, do odpowiednich wiekowo dzieci. I o czym się przekonała? Okazało się, że moja fantazja, uznawana za wybujałą, przesadną, jest właściwie bardzo skromną fantazją w porównaniu z fantazją dziecięcą²⁹.

Bohdan Butenko pozostał wierny swoim młodzieńczym wyborom, co zauważyć można, zestawiając jego wcześniejsze projekty z tymi, które wykonał w wieku dojrzałym.

Kolejni dwaj artyści — Adam Kilian i Zbigniew Rychlicki wypracowali styl ilustracji cechujący się licznymi odniesieniami do folkloru, m.in. wykorzystaniem techniki drzeworytniczej oraz wzorów i form zdobień ludowych.

Zbigniew Rychlicki zaraz po ukończeniu studiów w Instytucie Sztuk Pięknych w Krakowie (1946) rozpoczął współpracę ze Studium Filmów Rysunkowych w Łodzi, równocześnie studiując w krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych. Jako ilustrator książek dziecięcych debiutował w 1948 roku rysunkami do książki Hanny Januszewskiej pt. *Pyza na Starym Mieście*. Jego wizje artystyczne ukazywały świat bliski dziecięcemu odbiorcy — kolorowy, przyjazny, ze zantropomorfizowanymi zwierzętami i zabawkami. Takie były ilustracje do cyklu o *Misiu Uszatku*, wykonane na papierze temperami. Jak sam wspominał, z zainteresowaniem przy-

²⁸ Oficjalna strona internetowa autora Bohdana Butenki: www.butenko.pl [data dostępu: 10.10.2012].

²⁹ *Trzeba przyglądać się dzieciom* — wywiad Marii Marijańskiej-Czernik z Bohdanem Butenką. Dokument elektroniczny dostępny w Internecie: www.qlturka.pl/czytelnia,literatura,trzeba_przygladac_sie_dzieciom_wywiad_z_bohdanem_butenka,790.html [data dostępu: 10.10.2012].

glądał się świata dziecka, zachwycał się dziecięcym patrzaniem na świat, co pozwalało mu tworzyć obrazy tak bliskie małym czytelnikom. Uważał też, że dzięki jego ilustracjom dziecko ma pierwszy kontakt ze sztuką³⁰. Stawiał swoim wizjom artystycznym wiele zadań, gdyż był świadom ich ważności w wychowaniu małego czytelnika: „Po pierwsze, chciałbym nauczyć dziecko pogodnego patrzenia na świat. Po drugie, chciałbym przybliżyć dziecku świat w sensie poznawczym”³¹.

Jak już wcześniej wspomniano, na styl ilustratorski Zbigniewa Rychlickiego wpłynął folklor, którego elementy wykorzystywał w swojej twórczości. Technikę drzeworytniczą zastosował m.in. przy opracowaniu szaty graficznej do podań i legend polskich Hanny Kostyrko zebranych w tomie *Klechdy domowe* (1960), gdzie w interesujący sposób połączył „śmiałość nowatorskich koncepcji z prymitywizmem rozwiązań znanych ze sztuki ludowej”³². W książce pt. *Grafika w książkach Naszej Księgarni* w ten oto sposób Ignacy Witz podsumował jego styl: „Ilustracja Z[bigniewa] Rychlickiego, nader współczesna w całym swym charakterze, posiada momenty inspiracji przez narodowe polskie formy. Widać to szczególnie w technice drzeworytu. Jego ilustracje są i dekoracyjne, i dokumentalne. Są uproszczone, wyrosłe z fantazji, a przy tym niepozbawione realizmu poddanego prawom swoistej stylizacji”³³. Alina Spudowska uważała, że jego „Bogata inwencja twórcza, doskonałość w układach kompozycyjnych i świetne ujmowanie ruchu świadczą o mistrzowskim opanowaniu warsztatu plastycznego. Upoważnia to do zaliczenia twórczości Z[bigniewa] Rychlickiego do wybitnych osiągnięć artystycznych w dziedzinie ilustratorstwa”³⁴.

Adam Kilian w rozmowie z Aliną Spudowską przyznał, że kultura ludowa miała największy wpływ na jego wybory artystyczne, gdyż dorastał, kiedy „odkryto sztukę naiwną”. Jego zainteresowanie folklorem widać niemalże w każdej ilustracji, gdyż tworzył on niezwykle malarskie, barwne obrazy, w których elementami zdobniczymi był kwiaty, roślinne ornamenty, czy wzory znane z ludowych wycinanek. Te obrazy były bliskie dziecięcemu odbiorcy, ponieważ wprowadzały go w kolorowy, pogodny, prosty światy. Ilustracje Adama Kiliana nie tylko pełniły funkcję poznawczą i edukacyjną, lecz także rozrywkową. Korespondowały one z tekstem, dzięki czemu pomagały dziecku wizualizować słuchaną (czytaną) opowieść.

Artysta bardzo lubił tworzyć szatę graficzną książek dziecięcych, a swoje wizerunki malował na szkło, wykorzystywał technikę drzeworytniczą, używał pastelów, ołówka, a nawet kredek. Zapytany przez Alinę Spudowską, jak powinna wyglądać rycina adresowana do małego czytelnika, odpowiedział:

³⁰ Zbigniew Rychlicki. *Ilustracja*. Projekt katalogu T. Pietrzyk. Zamość [1991], s. 10.

³¹ Ibidem.

³² A. Wincencjuszyński - Patyna: *Stacja Ilustracja...*, s. 317.

³³ *Grafika w książkach Naszej Księgarni...*, s. 56.

³⁴ A. Spudowska: *Rozwój ilustracji współczesnej cz. II...*, s. 416.

Można lansować pogląd, że ilustracja nie powinna być dosłowna, tylko otwierać furtkę do wyobraźni dziecka, które samo sobie uzupełni resztę. Z drugiej strony, dziecko otwiera książkę, patrzy na ilustrację i wchodzi w świat zbudowany przez kogoś innego, jest zaproszony „do tańca”, czasami na całe życie³⁵.

Do najbardziej znanych dzieł Adama Kiliana należą obrazy zdobiące powieść Hanny Januszewskiej *Pyza na polskich drózkach* (1956), *Pamiętnik Czarnego Noska* Janiny Porazińskiej (1967) oraz jej baśń *Kichuś majstra Lepigliny* (1973).

W latach 1950—1980 twórczość polskich grafików była doceniana na arenie międzynarodowej, a ich prace stanowiły inspirację dla zagranicznych artystów. Świadczyło to o jakości i oryginalności polskiej ilustracji³⁶. Scharakteryzowano tylko wybrane sylwetki artystów współtworzących Polską Szkołę Ilustracji, jednak należy pamiętać, że w tym czasie tworzyli również inni artyści, których prace można podziwiać także współcześnie. Wśród nich można wymienić: Zofię Fijałkowską, Zbigniewa Lengrena, Wiesława Majchrzaka, Kazimierza Mikulskiego, Jana Młodocięca, Elżbietę i Mariana Murawskich, Marię Orłowską-Gabryś, Gabriela Rechowicza, Ewę Salomon, Andrzeja Strumiłło, Zdzisława Witwickiego, Bohdana Zieleńca. Ich działalność zawodowa przypadła na trudny politycznie czas, dlatego na tym większe uznanie zasługują realizacje ich interesujących i nowatorskich koncepcji plastycznych. Być może to właśnie (paradoksalnie) „ciężkie czasy”, stały się impulsem do twórczych poszukiwań i chęci wyrażenia siebie w ilustracji? A może był to sprzeciw artystów wobec sytuacji politycznej w kraju?

Najważniejsze jednak, że artyści tworzący w PRL-u chcieli ilustrować książki dla dzieci w sposób wartościowy i twórczy. Z szacunkiem traktowali małego czytelnika, wobec którego czuli się zobowiązani, aby wykonać swoją pracę jak najlepiej. Wiele troski poświęcali, aby ich obrazy pełniły funkcję poznawczą, wychowawczą, estetyczną, edukacyjną czy rozrywkową. Czuli się bowiem pośrednikami między dzieckiem a sztuką. Dzięki takiemu podejściu udało im się stworzyć ilustracje wzorcowe, które przetrwały próbę czasu i nawet po transformacji ustrojowej cieszą kolejne pokolenia dzieci. Stało się tak dlatego, że tworzone w tamtym okresie ilustracje były same w sobie dziełem sztuki, a jak wiadomo, dobra sztuka się nie starzeje.

³⁵ A. Spudowska: *Z artystą plastykiem Adamem Kilianem rozmawia Alina Spudowska*. „Plastyka i Wychowanie” 1995, nr 4, s. 32.

³⁶ Zob. *Artyści polskiej książki. 50 lat konkursu Polskiego Towarzystwa Wydawców Książek*. Red. K. Iwanicka. Warszawa 2009; A. Wincencjusz-Patyna: *Stacja Ilustracja...*; Eadem: *U źródeł światowych sukcesów Polskiej Szkoły*. Dokument elektroniczny dostępny w Internecie: http://historiasztuki.uni.wroc.pl/quart/pdf/quart11_Wincencjusz.pdf [data dostępu: 16.11.2012].

A n e k s 1. Ilustracje na okładkach książek dziecięco-młodzieżowych

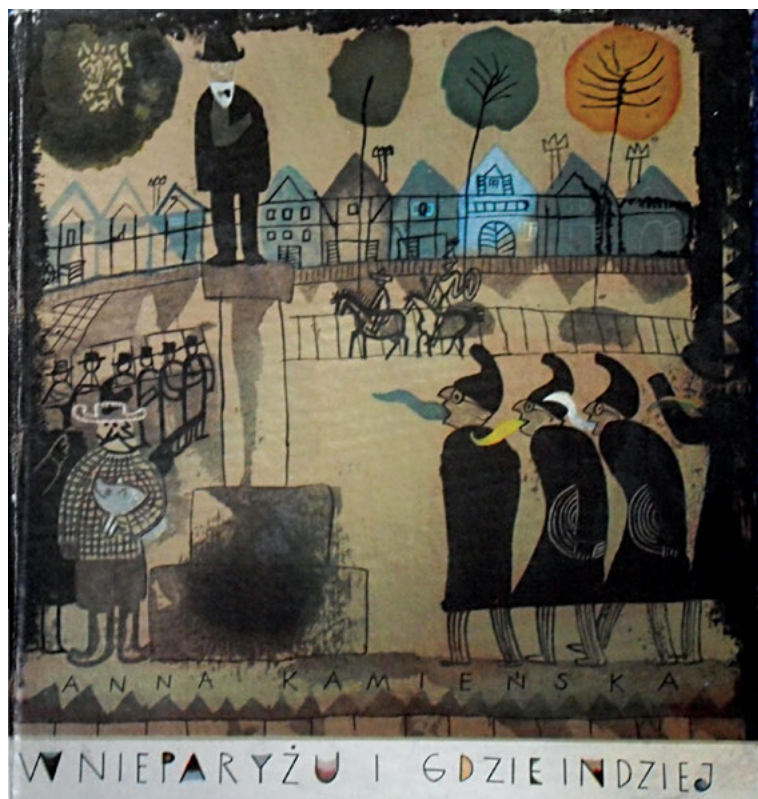


Okładka książki: H.Ch. Andersen: *Baśnie*.

Ilustrował Jan Marcin Szancer. Warszawa, Nasza Księgarnia, 1979



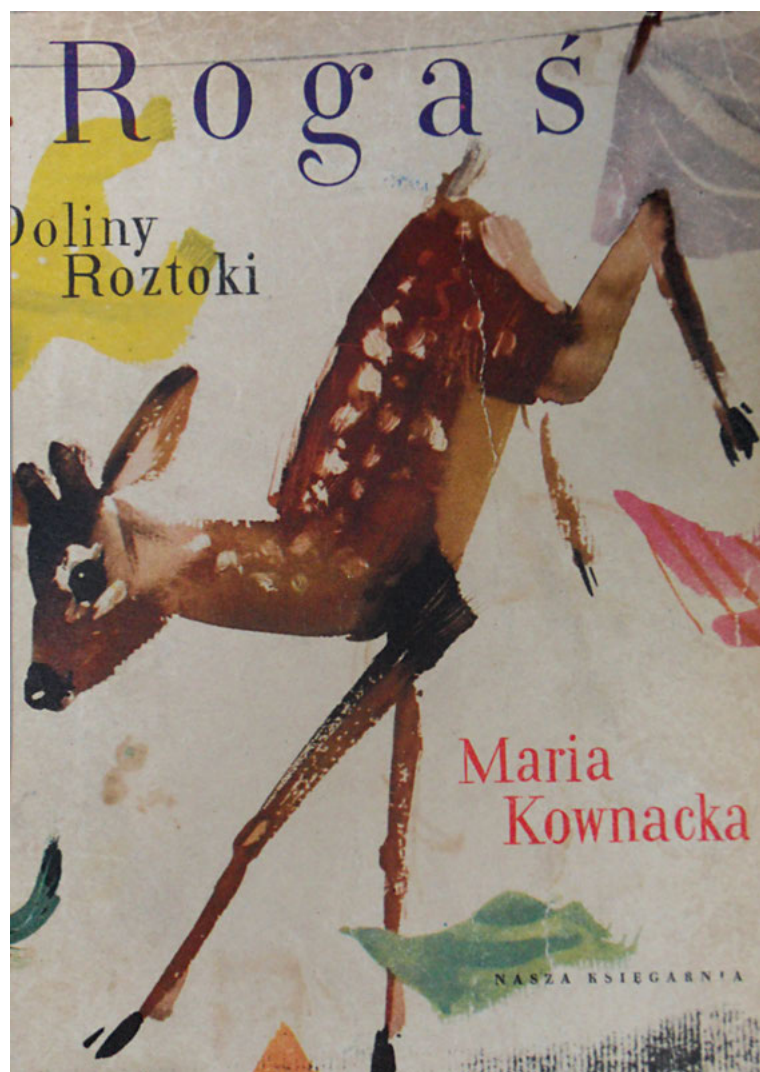
Okładka książki: C. Janczarski: *Bajki Misia Uszatka*.
Ilustrował Zbigniew Rychlicki. Warszawa, Nasza Księgarnia, 1974



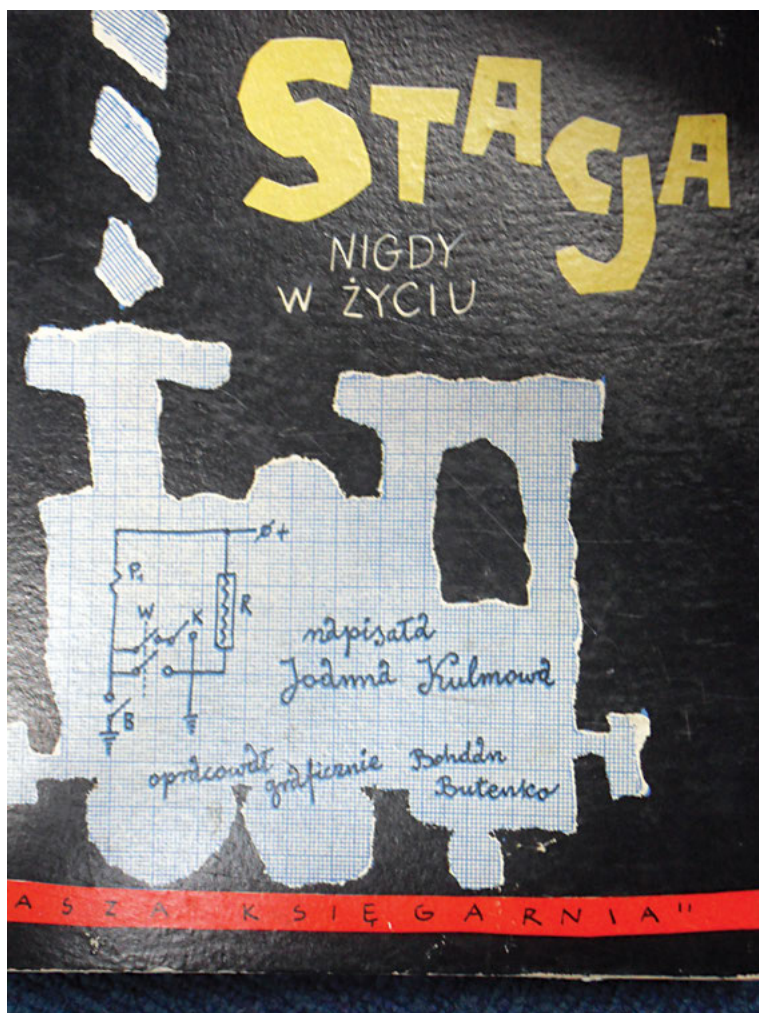
Okładka książki: A. Kamińska: *W Nieparyżu i gdzie indziej*.
 Ilustrował Józef Wilkoń. Warszawa, Nasza Księgarnia, 1967



Ilustracja na okładce książki: J. Korczak: *Król Maciuś Pierwszy*.
Ilustrował Jerzy Srokowski. Warszawa, Nasza Księgarnia, 1966



Okładka książki: M. Kownacka: *Rogaś z Doliny Roztoki*.
Ilustrował Janusz Grabiański. Warszawa, Nasza Księgarnia, 1970



Okładka książki: J. Kulmowa: *Stacja nigdy w życiu*.
Ilustrował Bohdan Butenko. Warszawa, Nasza Księgarnia, 1966



Okładka książki: E. Szelburg-Zarembina: *A... a... a... kotki dwa*. Ilustrowała Olga Siemaszko. Warszawa, Nasza Księgarnia, 1956